

Ralf Simon

Begriff und Idee der Prosa

Arno Schmidt und die ästhetiktheoretischen Überlegungen des 18. Jahrhunderts

I. Konventioneller und avancierter Prosabegriff; Kunst der Prosa

Arno Schmidts *Begriff der Prosa* ist konventionell. Seine implizite *Poetik der Prosa* ist hochkomplex, sie kennt alle Verfahren und Textfiguren, die man mit einem avancierten Prosabegriff verbinden kann. Die Formulierung einer *Idee der Prosa*, welche Schmidts impliziter Poetik gerecht zu werden vermöchte, ist die Aufgabe einer umfassenden spekulativen Denkbewegung. Das 18. Jahrhundert spielt in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle,¹ freilich eher im Rücken von Arno Schmidt, aber in einer erstaunlichen Konvergenz zur Komplexität seiner Texte. Die Fragestellung lässt sich so formulieren: Wie sieht in Bezug auf Arno Schmidt ein Prosabegriff aus, der sich an der Idee der Prosa, wie sie aus Texten des 18. Jahrhunderts gewonnen werden kann, orientiert? Wie ist ein solcher Prosabegriff zu formulieren, der sich eher auf dem Niveau von Arno Schmidts Textpraxis bewegt als auf dem Niveau seiner eigenen begrifflichen Anstrengungen in dieser Sache? In welchem Ausmaße steuern Texte des 18. Jahrhunderts die Überlegungen Schmidts oder besser: seine Prosa?

Die Unterscheidung von explizitem *Begriff der Prosa* und dazu in geradezu dysfunktionaler Komplexität stehender impliziter *Idee der Prosa* lässt sich aus der Etymologie von ‚Prosa‘ entwickeln.² Das lateinische *prorsus* oder die *pro[r]sa oratio* hat die Bedeutung von ‚gerade heraus‘, ‚Rede, die etwas geradewegs sagt‘. *Provorsa oratio* hat die Bedeutung: ‚nach vorne gekehrte Rede‘.³ Gemeint ist eine fortlaufende, an

1 Vgl. den ersten Satz der *Berechnungen I*: „Unsere bisher gebräuchlichsten Prosaformen entstammen sämtlich spätestens dem 18. Jahrhundert; auch sind bereits in jenen Jahren Musterbeispiele für jede einzelne davon gegeben worden“ [BA III/3, S. 163].

2 Vgl. Klaus Weissenberger: Art. „Prosa“, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. von Gert Ueding u. a., Darmstadt/Tübingen 2005, Bd. VII, Sp. 321–348.

3 Heinrich Lausberg: Handbuch der literarischen Rhetorik, Stuttgart 3. Aufl. 1990, S. 789.

der nüchternen, sachlichen Exposition des Gegenstands orientierte Rede. Während sich die versifizierte poetische Rede durch Metrum und Reim immer wieder auf eine schon vorhandene sprachliche Sequenz zurückbezieht und also der Figur der Wendung folgt, ist die Prosa grundsätzlich eindimensional und kunstlos, an die fremdreferentielle Sachlichkeit der *res* gebunden, nicht an die selbstreferentielle Sprachlichkeit der Poesie (*verbum*).

Ein genauer Blick auf die Etymologie zeigt aber eine erstaunliche Gegenwärtigkeit im sprachlichen Material selbst. Denn ‚Prosa‘ lässt sich auch im Sinne von *pro versus* (*prorsus*) lesen.⁴ Der *versus*, die Kehre des furchenziehenden Bauern auf dem Acker – übertragen die Kehre der Sprache im Vers-Enjambement (*Vers*) –, steckt im Prosabegriff, der sich so als Votum für (*pro*) die Kehre und die Wendung (*versus*, eigentl.: *pro vero*, *pro verso*) verstehen lässt. Der spekulative Gedanke, der sich hier andeutet, dreht das Verhältnis von Poesie und Prosa geradezu um. Während nämlich die Poesie die Figur der Wendung immer nur durch den Vers, also im Enjambement stattfinden lässt, wäre es die Eigenschaft der Prosa, sich in jedem einzelnen sprachlichen Element zu wenden. Prosa wäre eine sprachliche Tätigkeit, welche die Syntax, die Semantik und sogar das Wort angreift und in sich selbst umkehrt, wendet.

Giorgio Agamben hat in diesem Zusammenhang auf das Bustropheon⁵ hingewiesen, also auf die Furchenschrift, welche die neue Zeile höhenversetzt immer an demselben Ort beginnen lässt, an dem die alte Zeile endete, so dass das Lesen eine Schlangenbewegung, also permanente Wendung vollzieht, in der jede sprachliche Einheit immer wieder an ihrer eigenen vorangehenden Sequenz vorbeikommt. Diese Wendung verfolgt die Prosa bis ins Wort hinein, sie sprengt dessen integrale Gestalt auf und gibt anstelle einer Bedeutung derer viele zu lesen. Arno Schmidts Etymsprache ist nichts anderes als eine der Idee der Prosa entsprechende Poetik. Die avancierte Prosa, von der hier die Rede ist, hat die Eigenschaft, Sprachverdichtung auf allen Ebenen zu betreiben. Zu denken ist an Texte von Jean Paul, James Joyce, Marianne Fritz, Uwe Dick und Arno Schmidt, um nur einige zu nennen. Während die Lyrik (landläufig also: Poesie) nur den Vers als die sich wendende Einheit definitorisch zugrunde legt, ist die Prosa weitaus radikaler und dichter als das Gedicht.⁶

4 Vgl. hier die Ausführungen bei Giorgio Agamben: *Idee der Prosa*, Frankfurt am Main 2003, S. 21–24.

5 Ebd., S. 22.

6 In diesem Sinne wird man die traditionelle Unterscheidung von Lyrik versus Prosa konsequent so denken müssen, dass Lyrik, die nicht nur durch die Zäsur

Arno Schmidt kennt alle Verfahren dieser Idee der Prosa. Im 29. Bild von *Abend mit Goldrand* zeigen sich Martina und Ann'Ev' als Göttinnen der Prosa: „Leises Stimmengerinnsel der BoustrophedonFräulein“⁷ ist dort zu lesen, bevor jene gegenwendige Textbewegung beginnt, in der Arno Schmidt eine Seite normal, die gegenüberliegende aber von unten nach oben geschrieben hat. Vor allem aber ist es die Etymssprache, die die Wendung in das Wort selbst legt und so die Wendungen der Prosa vorantreibt. Ihr entsprechen syntaktisch die aufgebrochenen grammatischen Bezüge, textarchitektonisch die boustrophedonischen Großstrukturen der Mehr-Instanzen-Prosa und des mehrfachen Schriftsinns. Hier schreibt jemand eine Prosa, die dem üblichen Prosabegriff widerspricht und der Spur eines spekulativen folgt.

Interessanterweise zeigt schon die *Geschichte des Prosabegriffs* eine fortlaufende Infiltrierung des gängigen Begriffs durch die spekulative Idee. In der Antike gibt es Überlegungen zur rhythmischen, metrischen und melodiösen Prosakunst, so dass sich zur bloß nüchternen Sachrede ein zweiter Prosabegriff gesellt, der zur Grundidee der einsinnig fortlaufenden Rede Formen der sprachlichen Rekursion hinzufügt.⁸ Die spekulative Idee der Prosa arbeitet sich, historisch gesehen, in den gängigen Begriff der Prosa hinein, ohne diesen aber vollends zu dekonstruieren.

wendet (Vers), sondern die Wendung auf jedes sprachliche Element ausweitet, sich der Prosa annähert. In der Tat ist etwa die Lyrik von Brecht, Celan oder Thomas Kling als Grenzgang zwischen Poesie qua Lyrik und Prosa zu verstehen.

7 *Abend mit Goldrand*, BA IV/3, S. 158. – Die Göttinnen der Prosa sind Postverta und Porrima. Hier sei an sie durch die Lexikoneinträge des wichtigsten mythologischen Wörterbuchs des 18. Jahrhunderts erinnert: „POSTVERTA, æ, eine Schwester der Porrima, und Göttinn bey den Römern, welche die zukünftigen Dinge anzeigen sollte. Ovid. *Fast. I. v. 636*. Es wollen sie daher einige lieber Postventa nennen, wiewohl ohne Noth. *Heins. ad eumd. l. c.* Sie war aber auch eine Geburtsgöttinn, welche machen sollte, daß eine Geburt, welche verkehrt kam, glücklich abliefe, daher sie zu Rom mit der Porrima ihren besondern Altar hatte. *Varro ap. Gell. l. XVI. c. 16*“ [Benjamin Hederich: Gründliches mythologisches Lexikon, Leipzig 1770, Sp. 2068]. – „PORRIMA, æ, nach einigen eine Schwester, nach andern aber nur eine Gefährtinn der Carmenta. Ovid. *Fast. I. v. 633. & ad eum Paul. l. c.* Sie hat den Namen von *porro*, fern; weil sie das, was fern, d.i. lange vorher, ist, oder das Vergangene besingt; dahingegen die Postverta, ihre Schwester, das besingt, was erst noch geschehen soll. Einige nennen sie Antevorta. *Macrobian. Sat. I. c. 7.* und noch andere Prosa. *Varro ap. Gell. l. XVI. c. 16.* Sie machen aber alsdann eine Göttinn aus ihr, welche insonderheit mit der Geburt der Kinder zu thun haben und machen soll, daß solche recht, und nicht verkehrt, auf die Welt kommen sollen“ [ebd., Sp. 2067f.].

8 Vgl. hierzu Friedrich Blass: *Die Rhythmen der attischen Kunstprosa*. Isokrates – Demosthenes – Platon, Leipzig 1901; Eduard Norden: *Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance*, 2 Bde., Leipzig 1898.

Es entsteht das Konzept einer *Kunst der Prosa*, ohne dass die Idee der Prosa formulierbar geworden wäre.⁹

Es sind diese Dimensionen, die Schmidt zunächst seinem konventionell bleibenden Prosabegriff zuträgt. Dass für Schmidt Wieland der Hauptautor in Sachen Prosa ist, ist vor allem einem Prosabegriff verdankt, der die Kunst der Prosa betont. In Bezug auf Karl May schreibt er in diesem Sinne:

Mitten im Prosatext – zunächst liest man darüber hinweg – erscheinen Jamben; bilden Reihen; ganze Ketten von Blankversen fliegen auf; bis es am Ende Seiten fünffüßiger Jamben werden, sogar vermischt mit den schwierigen sechsfüßigen, oder präziser, Trimetern.¹⁰

Ähnlich wird bei James Joyce die Kunst der Prosamodulation gelobt:

So genau ist jedes Wort austariert, nach Betonung und Färbung der Vokale gewählt; so präzise jede Zeile durch Satzzeichen instrumentiert; so groß der Wortschatz, so genau die Bezeichnung durch Substantive, daß man, nach einigem Einlesen ins Original, unschwer zu folgen und zu bewundern vermag.¹¹

(Dass dasselbe Argument bei der Charakteristik von Fouqué auftaucht, zeigt, dass Schmidt eine eigentlich historische Bestimmung zum Normativ erhebt: „*Da war ich hin !: Von dem herrlich ausgewogenen Prosatakt !* (Denn es gibt ja nichts schöneres auf der Welt, als 1 gute Seite Prosa ! !)¹² Prosa wird weiterhin mit Architektonik¹³ und der Bändigung großer Stoffmassen in Zusammenhang gebracht. Gleichwohl, diese Bestimmungen des Prosabegriffs als Kunst der Prosa bleiben im Rahmen konventioneller Semantiken.

II. Philosophische Ästhetik versus Poetik

Einen deutlichen Schritt weiter kommt Schmidt mit seinen *Berechnungen*, in denen Wieland zum Kronzeugen einer Prosatheorie gemacht wird,

9 Vgl. zu einer solchen Kunst der Prosa ohne jeden spekulativen Begriff Robert Ruprecht: *Die Syntax als Metrik der Prosa. Zur Rolle der Syntax für die Textinterpretation*, Bern u.a. 1993.

10 Vom neuen Großmystiker, BA II/1, S. 226.

11 Ulysses in Deutschland, BA III/3, S. 374.

12 Begegnung mit Fouqué, BA III/3, S. 423.

13 Müller oder vom Gehirntier, BA II/2, S. 256.

die näher betrachtet alles andere als kohärent ist. Schmidt hebt in den *Berechnungen I* kurioserweise mit dem Bild des Erzählers im Kreis der Hörer an und bestimmt die Prosaformen als „Nachbildung[en] soziologischer Gepflogenheiten“.¹⁴ Dieser Auftakt steht im vollkommenen Gegensatz zu allen weiteren Bestimmungen. Prosa wird nämlich vor allem als „Abbildung von Gehirnvorgängen“¹⁵ verstanden, um daraus das Konzept der vier Prosaformen zu entwickeln (Erinnerung, musivisches Dasein, Traum, Längeres Gedankenspiel). Wenn man in der Semantik des 18. Jahrhunderts sprechen wollte, dann geht es Arno Schmidt hier nicht um Mimesis, sondern um Aisthesis. Prosa ist bei Schmidt *Darstellung von Aisthesis*, nicht Nachahmung von Wirklichkeit. Im 18. Jahrhundert ist für die Fragen der Aisthesis die philosophische Ästhetik zuständig, für die Fragen der Wirklichkeitsnachahmung die Poetik. Schmidt, der diese grundlegende Unterscheidung nicht kennt, entwickelt in den *Berechnungen* de facto eine *Ästhetik der Prosa*, weil er an grundsätzlichen Konstitutionsfragen interessiert ist, während er fälschlicherweise meint, sich im Genre der poetologischen Reflexion zu bewegen. Wenn man vom 18. Jahrhundert her denkt, dann heißt das, dass er genau den für eine Ästhetik richtigen Ansatz wählt, aber konsequent das falsche, nämlich poetologische Vokabular benutzt. Fast scheint es, dass eine epistemologische Grundunterscheidung des 18. Jahrhunderts den Diskurs im Rücken von Arno Schmidt steuert, während er, sich aufs 18. Jahrhundert berufend, einige Sortierungsschwierigkeiten hat. Aber dennoch zielen seine Überlegungen mit vollkommener Sicherheit – nämlich mit der Sicherheit ästhetiktheoretischer Bestimmungen – auf den spekulativen Nukleus der *Idee der Prosa*.

Die genannten Bestimmungen und Unterscheidungen bedürfen einer intensiveren Analyse. Die *poetologischen Texte des 18. Jahrhunderts* folgen weithin dem Mimesis-Postulat des Aristoteles. Sie gehen vom Gegebensein einer Welt aus und thematisieren ihre Nachahmung vor allem in gattungstheoretisch formierten Praxisweisen. Die Nachahmung von Handlung ist Erzählung, die Nachahmung von Interaktion ist Drama, die Nachahmung von Ausdruck ist Lyrik – so das traditionelle Schema. Wenn Arno Schmidt zu Beginn von *Berechnungen I* vom Erzähler im Kreis seiner Zuhörer spricht, dann nimmt er Bezug auf dieses Modell der poetologischen Reflexion. Allerdings, noch auf der ersten Seite von

14 *Berechnungen I*, BA III/3, S. 163. – Die begriffliche Unsicherheit ist groß. Natürlich kann es sich nur um soziale Gegebenheiten handeln. Der Erzähler will ja nicht die Soziologie nachbilden.

15 *Berechnungen I*, BA III/3, S. 164.

Berechnungen I ist ebenfalls von Gesellschaft die Rede, und damit tritt die elementare Bestimmung des Erzählers in den Gegensatz zur ausdifferenzierten Arbeitsteilung (aber auch diese konzeptuelle Inkonsistenz bleibt dem Text verborgen).

Die *philosophische Ästhetik*, die erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts durch Alexander Gottlieb Baumgarten¹⁶ begründet wurde, hat eine ganz andere Fragestellung. Sie geht von einer konstitutionstheoretischen Problematik aus, indem sie nach der Struktur der Wahrnehmung (Aisthesis) fragt und den *Begriff der Form* doppelt einführt, einerseits als Formung der Wahrnehmung, andererseits als kunsttheoretische Form.¹⁷ Der Formbegriff antwortet auf das Problem einer an sich nicht geordneten Wahrnehmungstätigkeit. Er versucht die Genese des geformten Perzepts unter anderem dadurch verständlich zu machen, dass die Formierungstätigkeit der Kunst als Parallelmodell der Wahrnehmung oder auch, etwa bei Schillers ästhetischer Erziehung, als primäre Tätigkeit der Wahrnehmung konzipiert wird. Arno Schmidt schließt der Sache nach genau an diese Tradition der philosophischen Ästhetik an, wenn er nach den Gehirnvorgängen fragt und die Genese der Wahrnehmung als Erinnerung, als diskontinuierliche Gegenwart, als Zweiweltenmodell der Wahrnehmung (Traum) oder als Abschweifen der Wahrnehmung (Längeres Gedanken-spiel) zu verstehen versucht. Mit anderen Worten: Arno Schmidt steht mit den *Berechnungen* nicht in der Tradition poetologischen Denkens, sondern in der Tradition ästhetischer Theorie.¹⁸

Seine Schreibpraxis vor allem der Fünfzigerjahre bestätigt diese Einschätzung. Die textuellen snapshots sind aus der Wahrnehmungsperspektive eines inneren Monologs heraus geschrieben. Sie gehen den Prozess der Wahrnehmung mit; stärker noch: Der Text schreibt die Wahrnehmung im Moment ihrer symbolischen Formierung. Zugleich

16 Alexander Gottlieb Baumgarten: *Ästhetik*. Übers. und hg. von Dagmar Mirbach. 2 Bde., Hamburg 2007 [zuerst: *Aesthetica*. 2 Teile, Frankfurt an der Oder 1750 und 1758].

17 Vgl. zu dieser doppelten Begründung von ‚Form‘ meine Baumgarten-Interpretation in Ralf Simon: *Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul*, München 2013. Die Überlegungen des vorliegenden Aufsatzes basieren teils auf dem Konzept des Prosa-Buches, entwickeln dort angelegte Ansätze aber auch weiter.

18 Es ist diese Grundthese, die in den bisherigen Lektüren der *Berechnungen* nicht gesehen wurde. Sobald man Schmidts Selbstmissverständnis, er formuliere nur eine Poetik, mitmacht, wird man weder die Inkonsistenzen auflösen noch den innovativen Ansatz würdigen können. Ein Beispiel für eine ihrem Gegenstand gegenüber ohnmächtig bleibende Analyse bietet das Büchlein von Hartwig Suhrbier: *Zur Prosatheorie von Arno Schmidt*, München 1980.

ist aber die Unmittelbarkeit der textuellen Aisthesis dadurch gebrochen, dass diese snapshots in der Vergangenheitsform verfasst sind. Dadurch wird der Eindruck unmittelbaren Miterlebens zerstört und die Wahrnehmung als Ergebnis einer rekonstruierenden Reflexion lesbar. Arno Schmidt entwickelt somit eine starke These zum Wahrnehmungsprozess: Es ist erst die sprachliche Synchronisierung, die überhaupt das Perzept formt und es dem Verstehen anbietet. Ganz im Sinne der ästhetischen Theorie, wie sie bei Baumgarten oder Herder vorliegt, wird die Sprache als die Wahrnehmung mitkonstituierende Kraft gedacht; Sprache ist gewissermaßen eine Wahrnehmungsrhetorik. Nur so kann man verstehen, warum Schmidt in den *Berechnungen* die Erinnerung, das musivische Dasein, das Sinken der Wahrnehmung in ihre Latenz (Traum) und das Abschweifen der Wahrnehmung (LG) als „Formen“ bezeichnet. Es handelt sich um Formen der sprachvermittelten Aisthesis. Prosa ist der Name für die Darstellung dieser Formen, während im Rahmen poetologischer Bestimmungen der Roman der Name für die Nachahmung einer gesellschaftlich verfassten Wirklichkeit ist. Das, was Arno Schmidt *Prosaformen* nennt, ist also eigentlich ein *Darstellungsmodus von Wahrnehmungsformen* – und in der Tat funktionieren seine Texte ganz genau nach diesen zutiefst der Theorietradition der philosophischen Ästhetik verpflichteten Überlegungen.

Der Terminus der Prosa ist in der Theorietradition der philosophischen Ästhetik kein zentraler Begriff, im Gegenteil. Aber es gibt gute Argumente, Prosa an zwei Orten des Theoriemodells der Ästhetik zu verankern, nämlich als Idee der Prosa.¹⁹ Die ästhetischen Formen reagieren auf das Problem einer überreichen Wahrnehmung. Baumgarten spricht hier von den dunklen Wäldern, vom Chaos der Wahrnehmung,²⁰ Herder, Moritz und Jean Paul kennen den Terminus des dunklen Grundes der Wahrnehmung (*fundus animae*).²¹ Genau hier, bei der undurchdringlichen und waldigen Textur der Wahrnehmung, wäre ein erster Ort der Prosa zu markieren: Die *silvae poeticae* (Herder, *Kritische Wälder*) stehen für ein waldiges Schreiben, für eine Schreibbewegung, die so dicht und vielfach verstrebt ist, wie das rhetorische Dickicht der Aisthesis es ist. Ein zweiter Ort der Prosa ist nach den Formen zu denken. Innerhalb der Theorieüberlegungen der philosophischen Ästhetik hat das Reich der

19 Vgl. hierzu den Grundgedanken meines Buches, Simon: Idee der Prosa (Anm. 17).

20 Baumgarten: *Aesthetica* (Anm. 16), § 564.

21 Hans Adler: *Fundus animae – Der Grund der Seele. Zur Gnoseologie des Dunklen in der Aufklärung*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 62 (1988), S. 197–220.

Formen nicht das letzte Wort. Man kann in allen zentralen Texten der Ästhetik die Frage nach dem Erfüllungsgegenstand der Formen ausmachen. Wohinein münden die Formen? In einer sehr bedenkenswerten Konvergenz sprechen Friedrich Schlegel und Hegel hier vom Roman, Lessing kann eine sehr komplexe Gedankenfigur der gegenseitigen Einkopierung von Sprache und Bild aufbieten, und die Idee der Prosa – mitunter auch der Begriff der Prosa – wird genau an dieser Systemstelle bei Herder, Friedrich Schlegel, Hegel und in Jean Pauls Ästhetik manifest.²² *Prosa* ist also der Name für eine *doppelte Figur*: erstens für die Wahrnehmung vor ihrer Formung, zweitens, nach dem Reich der Formen, für die nicht mehr Form zu nennende Versammlung der Formen. Prosa ist damit eine präzis definierte Position („Idee“) innerhalb einer nicht poetologischen, sondern philosophischen Problemlage. Sie ist das antreibende Moment der Unordnung und das Zielmoment der Überwindung der Ordnungen, sie ist also die Wendung und die Kehre der Formen.

Deshalb ist der Terminus ‚Prosaform‘, den Arno Schmidt benutzt, ein sehr problematischer. Denn Prosa ist die formaauflösende Kehre in die Formen hinein und gegen sie – insofern sind ‚Formen‘ der Prosa höchstens als typologische Bestimmungen einer recht oberflächigen Sortierungstätigkeit denkbar. Schmidts Terminus der Prosaform wird letztlich nur daraus verständlich, dass er der Meinung ist, er bewege sich auf dem Feld poetologischer Theoriebildung.

Tatsächlich wird man die *Berechnungen I und II* in diesem Sinne als eine Übung in oberflächigen Bestimmungen verstehen müssen. Schon das zeitgleich geschriebene *Steinerne Herz* lässt sich als Mehr-Instanzen-Prosa lesen.²³ Die Frage einer Oberflächenorganisation des Textes stellt sich natürlich auch hier, aber die eigentliche textuelle Arbeit findet sich nicht auf der Ebene der syntagmatischen Organisation, sondern auf der der paradigmatischen Rasterungen. Die *Berechnungen* helfen bei einer Lektüre des *Steinernen Herzens* nicht sehr weit: Der Text findet seine Intensität in der Tiefe, nicht im Verlauf, erst recht nicht in der Form.

22 Vgl. auch hier die Nachweise für dieses summierende Fazit bei Simon: Idee der Prosa (Anm. 17).

23 Schon Kurt Jauslin hat die starke These aufgestellt und durchgeführt, dass die *Berechnungen* nur die Formmuster der Oberflächenschicht einer Theoretisierung unterziehen können. Insofern betreffen sie nur das Unwichtige an Schmidts Prosa, indem z.B. das *Steinerne Herz* nur dann im qualifizierten Sinne Prosa ist, wenn man es als Mehr-Schichten-Text liest. Vgl. Kurt Jauslin: Robinsons Archive oder Der 6. Dezember, in: Kurt Jauslin: Im Unterholz des Unnahbaren, Passau 2008, S. 49-76, hier S. 66; zuerst veröffentlicht in Bargfelder Bote 87-88 (1985), S. 3-22.

III. Drei Prosa-Prinzipien

Es sind semantische Grundbestimmungen des 18. Jahrhunderts, welche den schwer lesbaren Text der *Berechnungen* in den Zustand einer kohärenten Deutbarkeit zu versetzen in der Lage sind. Arno Schmidt denkt einen vollkommen stimmigen und klaren Gedanken, der evidenterweise in der Tradition der philosophischen Ästhetik steht, aber er formuliert ihn in der falschen Terminologie. Es ist, wie sich zeigen wird, das 18. Jahrhundert, welches ihn mit Wieland auf die Fährte einer bloßen Poetik der Prosa lockt und welches ihn mit den Mitteln der ästhetischen Theoriebildung zur weitaus angemesseneren Idee der Prosa zu führen vermag.

Dieses erste Resultat der Überlegungen platziert also das 18. Jahrhundert doppelt, als exoterische und als esoterische Fährte. Die These liegt nicht fern, dass Arno Schmidt insgesamt eine Theorielage formuliert, die ihre Basissemantik aus seinen Lektüregängen ins 18. Jahrhundert bezieht. Selbst die Theorie des mehrfachen Schriftsinns, die er explizit um 1960 herum in der vertieften Lektüre von Autoren des 20. Jahrhunderts ausformuliert – Freud und Joyce –, hat ihre poetologischen Wurzeln in der Prosaidee des 18. Jahrhunderts. Die Frage lautet also, ob sich Spuren für Schmidts komplexe Poetik der Prosa bei den Autoren des 18. Jahrhunderts finden lassen. Da Schmidt ganz offenkundig in der Differenz zwischen einer tatsächlichen Überlegung und einer terminologisch inkohärenten Selbstdeutung befangen ist, wird diese Spurensuche teilweise auch gegen seine artikulierten Theoreme zu formieren sein. Natürlich kann es nicht darum gehen, dem Schriftsteller der Fünfziger- und Sechzigerjahre den heutigen Forschungsstand vorzurechnen. Das hier formulierte Theorem will in der Tat so verstanden sein, dass Schmidt deutlich besser gedacht hat, als er es formulieren konnte – und diese bewundernswerte Präzision hat eine ihrer Wurzeln in genauen Lektüren der Texte des 18. Jahrhunderts.

Um diesen Gedanken durchzuführen, ist es notwendig, einen Begriff von der Idee der Prosa anzudeuten, der über die implizite Poetik der Prosa – snapshot-Poetik und Etymssprache als permanente Wendung – deutlich hinausgeht. Wenn Prosa die sprachliche Kehre in jedem Element betreibt, dann ist ihr Gang ein grundsätzlich reflexiver. Stärker noch als Lyrik wird Prosa eine immanente poetologische Reflexion durchführen müssen. Sie zeigt sich – um die Bestimmungen der Kürze wegen apodiktisch einzuführen – in drei wesentlichen Textprinzipien:

- Die poetische Grammatik wird in der Prosa thematisch, also von der generierenden Genotext-Ebene auf die phänotextuelle Ebene der Per-

formanz gezogen. Schmidt kann dies vor allem bei Jean Paul wahrgenommen haben.

- Der Prosa ist eine enzyklopädische Grundhaltung eigen, die nicht nur materialreich ist, sondern verschiedene diskursive Epistemologien heraufzitiert und mischt. Jean Paul, Wieland und Herder sind hier für Schmidt wichtig.
- Sofern Prosa die Sprache wendet, trifft sie auf das ihr immanent Andere, auf das Bild. Dass die Sprache bewusstermaßen zu ihrer ikonischen Poiesis durchbricht und dass dies auf einer Ebene der transzendentalen Reflexion artikulierbar wird, ist dichtungsgeschichtlich ein Ereignis des 18. Jahrhunderts.

III.1. Die poetische Grammatik auf der Textbühne

Es ist vielleicht die grundlegendste und offenbarste Bestimmung des avancierten Prosatextes, dass er die gesamte Grammatik des Poetischen auf die Textbühne zitiert. Wo die Erzählung *intentione recta* fortschreiten muss, um das Nacheinander der Narration als Mimesis von Handlung und weltbezogener Praxis textuell abbilden zu können,²⁴ unterbricht Prosa. Sie wendet sich gegen die Narration und thematisiert die Grammatik des Narrativen, indem sie den Erzähler, die Schreibszene, die Rezeption, die immanente Poetik und das Fiktionalitätsbewusstsein expressis verbis zum Thema des Textes macht. Würde man den Erzähler emotive Funktion nennen, die Schreibszene phatische Funktion, die Rezeption konative Funktion, die immanente Poetik metasprachliche Funktion und das Fiktionalitätsbewusstsein referentielle Funktion, dann zeigte sich, dass die von Roman Jakobson vorgeschlagenen Sprachfunktionen²⁵ allesamt, sofern sie poetisiert sind, im Normalfall die im Hintergrund der Poesie stehende und sie steuernde poetische Grammatik ausmachten. In

24 Eine schöne Formulierung dieses Gedankens bietet Roland Barthes, der narrative Kardinalfunktionen von digressiven Katalysen unterscheidet. Sind die Kardinalfunktionen für den Gang der Erzählung konstitutiv, weil sie sich temporal und kausal quasi ineinander verhaken und so die Dichte der Abfolge garantieren, so schweifen die Katalysen ab und nisten sich in den Fugen der Erzählung ein. Prosa entsteht dann, wenn die Katalysen gegenüber der Logik des Narrativen die Oberhand gewinnen. Vgl. Roland Barthes: Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen, in: ders.: Das semiologische Abenteuer, Frankfurt am Main 1988, S. 102–143.

25 Roman Jakobson: Linguistik und Poetik, in: Roman Jakobson: Poetik, Frankfurt am Main 1979, S. 83–121.

der Prosa aber stehen alle diese Funktionen auf der Textbühne. Sie werden thematisch. Prosa erzählt nicht, sie expliziert die poetische Grammatik im Modus der Poesie. Sie betreibt also Literaturwissenschaft, aber als Dichtung. Schmidt nennt das »Meta=Literatur«.²⁶

Hegel hat in seiner 1826er-Vorlesung zur Ästhetik mit der Bemerkung, ein Autor habe die Weltreise durch ein Zimmer zum Gegenstand seines Romans gemacht, die Idee des humoristischen Schreibens verspottet.²⁷ Würde man den Spott ignorieren und zu verstehen versuchen, um welche Form der poetischen Imagination es sich hier handelt, dann würde sich die Frage stellen, warum es nicht abwegig ist, die Durchquerung eines kleinen Zimmers als romanfüllende Weltreise zu denken und ästhetisch darzustellen. Arno Schmidts Protagonist Eggers wünscht sich im *Steinerne Herzen* deutlich weniger als die Durchquerung eines Zimmers, nämlich das Vergessenwerden in einem solchen.²⁸ Stellt man den Umfang von *Zettel's Traum* in die Relation zur im Text aufgebotenen räumlichen Extension, dann tendiert sie gegen null. Natürlich gibt es in Schmidts Werk Texte, die größere Bewegungsradien kennen, aber diese folgen oft einer Kreisfigur. Offenkundig übernimmt der Diskurs immer mehr die Topographie der zusammenschrumpfenden Weltextension. Und dieser Diskurs ist sehr weitgehend die Explikation der poetischen Grammatik. So ist die *Schreibszene* (poetisierte phatische Funktion) bei Arno Schmidt umfangreich gestaltet, als konkreter Ort der Textproduktion, aber – etwa in *Piporakemes* – auch als Reflexion auf die Distributionsgesetze des literarischen Textes, sofern er als Buch auf den Markt kommt. Schon die Tatsache, dass die snapshots der frühen Texte in der Vergangenheitsform stehen, signalisiert, dass die Wahrnehmung am Schreibtisch, der eigentlichen Szene, konstruiert wird.

Wenn es im 18. Jahrhundert einen Autor gibt, der ganze Romane immer wieder auf die Schreibszene zurückführt, dann ist es Jean Paul – vielleicht der Autor, der Schmidt am nächsten ist. Die eheliche Wohnung im *Siebenkäs* buchstabiert die Bedingungen der Schreibszene aus, als Egehölle die Hölle des Schreibakts.²⁹ Aber letztlich basieren alle Texte

26 Zettel's Traum, BA IV/1, S. 517.

27 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann, Victor von Kehler, hg. von Annemarie Gethmann-Siefert u.a., München 2004, S. 153.

28 Vgl. Das steinerne Herz, BA I/2, S. 101.

29 Vgl. Ralf Simon: Das Universum des Schreibens in Kuhschnappel (Jean Paul, „Siebenkäs“ – Roman Jakobson), in: „Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte, hg. von Martin Stingelin, Davide Giuriato und Sandro Zanetti, München 2004, S. 140–155.

Jean Pauls auf der in ihnen inszenierten Präsenz des schreibenden Autors, der sich im *Hesperus* in die Handlung einmischt, in der *Unsichtbaren Loge* infolge seines anthropologischen Paradigmenwechsels vom satirischen zum empfindsamen Ton findet oder in den *Fliegeljahren* das Romanprojekt schreiben lässt, dessen Inhalt gerade stattfindet. Das *Leben Fibels* ist schließlich eine einzige Schreibszene.

Ebenso ist die Seite der *Rezeption* (poetisierte konative Funktion) ausformuliert, etwa in der Selbsteinschreibung in die deutsche Literaturgeschichte, wenn Schmidt sich in *Goethe und einer seiner Bewunderer* neben Goethe platziert, oder in der explizit betriebenen Leserlenkung, die in *Zettel's Traum* die Poe-Lektüre zum Double der *Zettel's-Traum-Lektüre* werden lässt. Jean Paul treibt den Umgang mit seiner Rezeption so weit, dass er etwa in der Vorrede zum *Quintus Fixlein* inkognito mit seinem Rezensenten spazieren geht und dessen falsche Prämissen vorführt. Rezeption wird von den Texten im Vorhinein bedacht und durchgespielt: Schmidt hat diese Integration der exegetischen Zukunft in die Präsenz des poetischen Textes an Jean Paul studieren können.

Am deutlichsten werden die Parallelen zwischen Arno Schmidt und Jean Paul bei der *Funktion Autorschaft* (mit Jakobson: poetisierte emotive Funktion). In der *Unsichtbaren Loge* schreibt nicht nur eine Romanfigur mit dem Namen Jean Paul, sondern auch der Humorist Fenk, der an seinem Scheintod verzweifelnde Ottomar und der empfindsame Gustav, um nur die wichtigsten zu nennen. Das Ensemble dieser Schreibtätigkeiten umfasst die Kollektivpersona der Autorschaftsfunktion. Man wird so weit gehen können, dass Jean Pauls ganzes Romanpersonal als abgespaltene Ich-Figurationen lesbar wird, also der Verkehr der Protagonisten als eine Art von literarischer Selbstanalyse der sich derart erfindenden Autorschaft erscheint.³⁰ Schmidt hat spätestens mit *Kaff* und den *Ländlichen Erzählungen* zu einer nicht nur ähnlichen, sondern explizit psychoanaly-

30 Diesen Gedanken formuliert Jean Paul expressis verbis in der *Vorschule der Ästhetik*, vgl. Jean Paul: *Sämtliche Werke*, hg. von Norbert Miller und Walter Höllerer, Frankfurt am Main 2000, [Bd. 1/5, S. 212]: „Die bestimmtesten besten Charaktere eines Dichters sind daher zwei alte, lang gepflegte, mit seinem Ich geborne Ideale, die beiden idealen Pole seiner wollenden Natur, die vertiefte und die erhabne Seite seiner Menschheit. Jeder Dichter gebiert seinen besondern Engel und seinen besondern Teufel; der dazwischenfallende Reichtum von Geschöpfen oder die Armut daran sprechen ihm seine Größe entweder zu oder ab.“ In diesem Zitat, das im Umfeld einer Reihe ähnlicher Formulierungen steht, wird deutlich, dass der Dichter die Charaktere als Möglichkeiten seiner eigenen inneren Selbstaufspaltung findet. Genau dies ist Schmidts Verfahren spätestens mit der Freud-Lektüre Ende der Fünfzigerjahre.

tisch überformten Schreibweise gefunden, wenn er seine Figuren als aktantielle Konkretisierungen der Freud'schen Instanzenlehre auftreten lässt. Dass das literarische Personal ein permanent verschobenes Déjà-vu seiner selbst darstellt und im Innenraum einer literarischen Autorfunktion agiert, ist im 18. Jahrhundert nirgends klarer als bei Jean Paul durchgeführt.

Die *immanente Poetik* (mit Jakobson: poetisierte metasprachliche Funktion), also das Vorbereitetsein des Textes darauf, thematische Passagen als Allegorien poetologischer Prinzipien lesen zu können, ist in der poetischen Grammatik grundsätzlich als unabweisbare Lektüremöglichkeit gegeben. Die Meta-Literatur der Prosa aber verhandelt auch dieses Register des Poetischen thematisch. Wo Jean Paul in Digressionen und Extrablättern zentrale Bestimmungen seiner Poetik in die Romane integriert, treibt Schmidt seine Poetik so weit, dass er das Feld der Literaturwissenschaft beinahe selbst betritt. *Sitara und der Weg dorthin* ist eine umfassende Parodie der nicht beendbaren Semiose, also als durchgeführter exegetischer Exzess die immanente Sprengung der Literaturwissenschaft: eine humoristische Persiflage der Referentialisierung, durchaus vergleichbar mit der Exegese-parodie, die Jean Paul in seiner *Erklärung der Holzschnitte unter den zehen Geboten des Katechismus*³¹ durchführt. *Zettel's Traum* nimmt diese Form der Literaturwissenschaft dann selbstbewusst in die Dichtung qua Meta-Literatur hinein und formuliert eine komplette Poetik – u. a. die Etymtheorie – expressis verbis aus. Das Lesen, die Exegese und die Abhängigkeit der Praxis von der Weltbildkonstruktion wurden freilich bei Schmidt schon von Anfang an in seinen Texten thematisch. Dort wo andere Dichtungen ihr metasprachliches Register erst in Allegorien der Lektüre formulieren können, deckt Schmidt auch dieses Verfahren der poetischen Grammatik als Thema seiner Dichtung auf. Er teilt deshalb mit Jean Paul die Eigenschaft, sich jenseits der Dekonstruierbarkeit zu befinden.

Die *Poetizität* dieser Prosa wird durch die permanente dysfunktionale Epistemologie der Ähnlichkeit und durch den bewusst gehaltenen Fiktionscharakter markiert. Wenn die referentielle Funktion poetisiert, also unter die Prämisse der Selbstreferenz gestellt wird, dann wird jeglicher Fremdbezug Selbstbezug – man nennt dies landläufig Fiktionalität. Jean Paul und Arno Schmidt teilen eine bestimmte Produktionsweise von Fiktionalität. Sie überbieten die sogenannte Wirklichkeit durch den Versuch, eine konkurrierende, noch dichtere Wirklichkeit zu erfinden und

31 Vgl. Jean Paul: Sämtliche Werke (Anm. 30), Bd. I/4, S. 627-716.

damit, durch den Nachweis der relativen Substanzlosigkeit des Realen, den Kern des Referenzbegehrens zu unterlaufen.

Damit sind die Konstituenten des literarischen Diskurses vorhanden. Für Jakobsonleser: Schreibszene als *phatische Funktion*, Rezeption als *konative Funktion*, Autorschaft als *emotive Funktion*, immanente Poetik als *metasprachliche Funktion*, Poetizität als *poetische Funktion*.³² Es wird deutlich, dass Jean Pauls und Arno Schmidts Prosa stets die *komplette Diskursgrammatik des Systems Poesie* aufrufen und verhandeln. In der Tat, die minimale narrative Sequenz, dass jemand durch sein Zimmer geht oder dies gar unterlässt, kann zu einer umfangreichen Prosa werden, wenn man die vollständige poetische Grammatik, die allein für diese minimale Handlungssequenz notwendig ist, miterklären muss. In der Performanz eines einzigen deutschen Satzes steckt die ganze Kompetenz der Grammatik der deutschen Sprache, und es wäre möglich, sie zur Erklärung dieses einen Satzes aufzubieten. Für die Diskursregularien dessen, was ab dem 18. Jahrhundert Dichtung heißt, ist Jean Paul derjenige Autor, der derart die Systembestimmungen des Poetischen durchformuliert. Er formuliert sie als Dichtung unter der Rahmenprämisse einer witzigen Epistemologie der Ähnlichkeiten, also humoristisch. Deshalb wird so wenig erzählt. Das Wenige, was erzählt wird, muss eben andauernd in die Analyse seiner ermöglichenden Bedingungen zurückübersetzt werden. Jean Paul muss eigentlich in jedem Moment immer alles sagen: etwas, das thematisch die Handlung voranbringt, die dafür nötigen Schreibbedingungen, die dafür nötigen generischen Prinzipien, die dafür nötigen Rezeptionsdispositive, die dafür nötigen metasprachlichen Verständigungen, die dafür nötige Markierung, dass dies alles Poesie sei. Diesen ganzen Zusammenhang von komplexen Gedanken immer auf einmal sagen zu wollen führt an der Textoberfläche zu dem systematischen Paradoxon, gegen das sukzessive Nacheinander der Sprachform anschreiben zu müssen. Eigentlich denkt Jean Paul – nicht anders Arno Schmidt – wie ein komplexer Schachspieler in der mehrdimensionalen Kombinatorik verschiedener Züge.³³ Somit entsteht ein Text, dem es an linearer Integration mangelt: Prosa.

32 Zur Systematik der Jakobson'schen Funktionen als Matrix der Textpoetik vgl. Ralf Simon: *Der poetische Text als Bildkritik*, München 2009 (dort vor allem der dritte Teil).

33 Das Schachspiel wird im ersten Kapitel der *Unsichtbaren Loge* als Allegorie dieser Form einer Poetik der Prosa eingeführt. Jean Paul ist sich mit dem ersten Roman bewusst, dass seine Textualität an jeder Stelle mehrdimensional, sich

III.2. Enzyklopädische Schreibweise und historische Episteme

Wenn Prosa der Name für eine Tätigkeit ist, in der der Mechanismus der poetischen Textproduktion als solcher thematisch wird, weil jede nur erdenkliche textuelle Einheit in die reflexive Wendung gestellt wird, dann wird eine Textepistemologie erzeugt, die sich enzyklopädisch zu den historisch vorliegenden Epistemologien verhält. Nach Foucault kennt die Neuzeit drei epistemologische Prinzipien: erstens die Episteme der Ähnlichkeit, zweitens die der Repräsentation, drittens die der Transzendentalität.³⁴ Nach Foucault folgen diese Diskursregularien historisch aufeinander, erkenntnistheoretisch schließen sie sich gegenseitig aus. Aber vielleicht ist im Geflecht der kulturellen Tätigkeiten die Literatur diejenige Instanz, welche es erlaubt, diese voneinander unterschiedenen Epistemologien dennoch innerhalb desselben Rahmens zu verhandeln.³⁵

Für Jean Paul gilt ebenso wie für Arno Schmidt, dass ihre Texte eine Epistemologie der Ähnlichkeiten, der sprechenden Signaturen, der magischen Korrespondenzen besitzen, gleichzeitig vor allem durch den satirischen Impuls eine Repräsentation der Welt betreiben und ebenfalls die dritte Epistemologie als transzendente Grundlagenreflexion ihrer eigenen Tätigkeit vollziehen. Durchaus im Gegensatz zu anderen Genres *hat die Prosa die Eigenart, Ähnlichkeit, Repräsentation und transzendente Reflexion in einem einzigen textuellen Kontinuum zu kombinieren*. Sie kann dies tun, weil ihr grundsätzlicher enzyklopädischer Impuls so organisiert ist, wie Lotman mit dem Terminus der Ko-Opposition die paradoxe Gleich- und Übereinanderstellung des Textrepertoires im poetischen Text beschreibt.³⁶ Wenn Prosa die umfassendste Selbstreflexion der Literatur ist, dann ist sie in dieser Funktion zugleich Poetik des Wissens oder besser: *Poetik der Wissensformen*. Die dysfunktionalen Enzyklopädien Jean Pauls kehren bei Arno Schmidt wieder. Sein Lob der Gehirntiere, die sich vom Kanon loslösenden umfangreichen Lektüren, sein

nach jeder möglichen Kombination verzweigend zu denken ist (vgl. Jean Paul: *Sämtliche Werke* (Anm. 30), Bd. I/1, S. 33-46).

34 Vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt am Main 1974 [*Les mots et les choses*, 1966]. Vgl. auch die kompakte Darstellung dieser drei Epistemologien bei Reiner Ruffing: Michel Foucault, 2. Aufl., Paderborn 2010, S. 42-51. Foucaults Terminologie ist übersichtlich und instruktiv zusammengefasst in Michael Ruoff: *Foucault-Lexikon*, 2. Aufl., Paderborn 2009.

35 Zur Rolle der Literatur in Foucaults Werk schreibt Martin Stingelin ein präzises Nachwort in: Michel Foucault: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt am Main 2003, S. 317-400.

36 Vgl. Jurij Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*, 2. Aufl., München 1981, S. 95-121, S. 393-401 u. ö.

Ethos der historischen Tiefenrecherche: all dies weist auf ein Muster hin. Arno Schmidt rezipiert aus dem 18. Jahrhundert, bei dem ersten deutschsprachigen Philosophiehistoriker (Johann Jacob Brucker), die Gnosis. Er lobt an Herder „Tragödie und Triumph der Polyhistorie“³⁷ und an Wieland dessen umfassende Kenntnis der Spätantike. Das poetologische Hauptargument, das er für seinen Prosabegriff bei Wieland gewinnt, ist das des durch die Gesprächsform ermöglichten Polyperspektivismus:³⁸ Auch hier bildet eine ausdifferenzierte Enzyklopädie des Wissens die notwendige Voraussetzung.

Insgesamt ist für Arno Schmidt die schiere Umfänglichkeit des Wissens eine wesentliche Dimension für die Etablierung seines impliziten Kanons. Das 18. Jahrhundert ist dabei von einer sehr spezifischen Formation des Wissens geprägt. Das Sattelzeittheorem von Reinhart Koselleck hat das 18. Jahrhundert als die Mitte zwischen der alteuropäischen Semantik und der beginnenden Moderne bestimmt.³⁹ Autoren wie Jean Paul, Herder, Wieland, Goethe und andere kennen noch die vormodernen Enzyklopädien und entwickeln gleichzeitig die Grundprinzipien der beginnenden Moderne. Im 18. Jahrhundert überschneiden sich die Epistemologien, es lockern sich die semantischen Bindungen der alten Enzyklopädien, aber sie wandern gleichzeitig in die neuen rekursiven Textprinzipien hinüber. Für einen Prosaautor, der einen wesentlichen Teil seiner Textpoetik aus der Elaborierung dysfunktionaler Wissensformen bezieht, ist das 18. Jahrhundert als Epoche die eigentliche Blaupause, stärker als das 19. oder das 20. Jahrhundert.

In diesem Sinne beherrscht Arno Schmidt ebenso wie Jean Paul alle drei von Foucault benannten Register: In der referenzbezogenen Satire wird ein zweistelliges Modell der Repräsentation benutzt, in der poetologischen Explizitheit gewinnt der Text eine transzendente Dimension, und in den kuriosen Enzyklopädien der Ähnlichkeiten wird eine barocke Epistemologie der Analogien und Signaturen praktiziert. Gegen Foucaults Votum werden aber diese drei epistemischen Modelle nicht nacheinander, sondern zugleich, in *einem* textuellen Universum benutzt. Prosa horizontalisiert die Epistemologien, sie stellt sie als *enzyklopädisches Zugleich* auf die Textbühne. Jean Paul ist für diese Tätigkeit wohl

37 Herder oder vom Primzahl=Menschen, BA II/2, S. 135.

38 Vgl. Wieland oder die Prosaformen, BA II/1, S. 290, S. 302f.

39 Vgl. u. a. Reinhart Koselleck: Einleitung, in: Geschichtliche Grundbegriffe, hg. von Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck, Bd. 1, Stuttgart 1979, S. XV.

der naheliegendste Autor des 18. Jahrhunderts, aber gewiss ist auch Goethes humoristischer Textkörper des *Faust II* von einer solchen Logik plurifokalen Wissens geprägt.

III.3. Bild-Text-Rekursionen

Der Topos, dass poetische Sprache Rede in Bildern sei, ist nicht so alt, wie man meinen könnte. Er gehört der Neuzeit an und wird im eigentlichen Sinne erst im 18. Jahrhundert argumentationsmächtig.⁴⁰ Die These, dass die poetische Sprache eine genuine ikonische Poiesis besitze, stellt sich quer gegen die landläufige Ansicht, dass Bilder primär visueller Natur seien. Tatsächlich wird eine tiefer gehende Reflexion der Sprache dazu führen, ihr eine wesentliche Rolle bei der Konstituierung auch des sichtbaren Bildes zusprechen zu müssen. Was wir sehen, ist zunächst der Inhalt unserer Vorstellung. Wir können unterstellen, dass Tiere ebenfalls Vorstellungen haben, aber die wenigsten von ihnen Bilder. Bilder herstellen zu können kommt jedenfalls nur den sprachbegabten Menschen zu.⁴¹ Die Konstituierung des Bildes ist ein Akt des Bewusstseins – Husserl spricht hier ausdrücklich von einem Bildbewusstsein⁴² –, der anhand einer Vorstellung die doppelte Unterscheidung vornimmt, dass das Bild weder der Bildträger noch der Bildgegenstand ist. Der Bildträger ist im Falle des europäischen Tafelbildes eine über einen Rahmen gespannte Leinwand mit Farbauftrag, man kann ihn sehen, gegebenenfalls anfassen oder riechen. Wir sehen aber dasselbe Bild auch auf der Basis anderer Bildträger, etwa am Computerbildschirm. Was wir sehen, ist also das Resultat einer Unterscheidung: Wir lösen das Bild als eidetische Realität

40 Eine Begriffs- und Ideengeschichte des Topos ‚poetische Rede ist Rede in Bildern‘ existiert nicht. Erste Hinweise finden sich in Ralf Simon: *Die Bildlichkeit des lyrischen Textes. Studien zu Hölderlin, Brentano, Eichendorff, Heine, Mörike, George und Rilke*, München 2011, S. 15–21.

41 Dies ist bei Hans Jonas das äußerst geschickte Argument. Wir können über die mentalen Repräsentationen bei Tieren nichts aussagen, vielleicht haben sie bildähnliche Vorstellungen. Aber Jonas konstatiert, dass Tiere keine Bilder herstellen. Man wird vermuten können, dass sie, hätten sie Bilder, diese auch erzeugen könnten. Angesichts der erstaunlichen handwerklichen Fähigkeiten von Tieren wäre ein Nichterzeugen von Bildern bei gleichzeitigem unterstelltem Vorhandensein unwahrscheinlich, weshalb die Annahme naheliegt, sie hätten keine. Vgl. Hans Jonas: *Homo Pictor. Von der Freiheit des Bildens*, in: *Was ist ein Bild?*, hg. von Gottfried Boehm, München 1994, S. 105–124.

42 Vgl. Edmund Husserl: *Phantasie und Bildbewußtsein*, hg. von Eduard Marbach, Hamburg 2006.

vom Bildträger. Und natürlich, wir wissen auch, dass wir nicht Mona Lisa selbst sehen, sondern ein Bild. Wenn also das Sehen eines Bildes selbst schon das Ergebnis einer Unterscheidungstätigkeit ist, welche mit großer Wahrscheinlichkeit ausformulierte Sprachfähigkeit und gepflegte Semantik voraussetzt, dann ist an der Konstituierung des Bildes eben diese sprachliche Poiesis mindestens ebenso grundsätzlich beteiligt wie der physiologische Vorgang des Erblickens. Das Bild hat in der Tat eine sehr prekäre Ontologie: Es ist da und nicht da, es ist eine artifizielle Präsenz,⁴³ es ist eine Figur des Dritten.

Arno Schmidt ist ein Autor, der ein ausgeprägtes Bewusstsein von der bildlichen Kraft der poetischen Sprache besitzt. Er treibt die Reflexion der Sprache bis an den Punkt voran, an dem sie ihres immanent Anderen gewahr wird. ‚Bild‘ ist entsprechend an vielen Stellen in Schmidts Texten ein Terminus, der eine sprachlich konstituierte Wirklichkeit meint und keinen Referenzgegenstand, also weder Bildträger noch Bildgegenstand. Es gibt nicht viele Dichter, die diesen Prozess der ikonischen Poiesis so tiefgehend reflektiert haben. Jean Paul, Herder und Goethe wären hier zu nennen, wenn es um Autoren des 18. Jahrhunderts geht. *Die These lautet, dass die Idee der Prosa einen Reflexionsprozess beinhaltet, welcher die Sprache bis an den Punkt zurückverfolgt, an dem Bild und Sprache ihren gemeinsamen Ursprung finden.* In seinem Funkessay zu Johann Gottfried Herder lobt Arno Schmidt durchaus überraschend und auch gegen die von ihm benutzte Herder-Biographie von Haym⁴⁴ einen der Texte Herders, der ihm am meisten geschadet hat, die gegen Kants *Kritik der reinen Vernunft* gerichtete *Metakritik*. Herder ist einer der ganz wenigen Autoren der abendländischen Philosophiegeschichte, die überhaupt das Projekt einer Philosophie des Bildes in Angriff genommen haben.⁴⁵ In der *Metakritik* findet sich eine Passage, die die Haupttheoreme aus Herders früherer Untersuchung *Über Bild, Dichtung und Fabel* (1787) zusammenfasst.⁴⁶ Zugleich ist es diejenige Passage, die über Vermittlungen⁴⁷ zu den Grundbestimmungen von Nietzsches Aufsatz *Über Wahr-*

43 Lambert Wiesing: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt am Main 2005.

44 In Schmidts Bibliothek befindet sich die Ausgabe Rudolf Haym: *Herder (nach seinem Leben und seinen Werken dargestellt)*, 2 Bde., Berlin/DDR 1958.

45 Vgl. hierzu Ralf Simon: *Herders Bildtheorie*, in: *Das Bild als Denkfigur. Funktionen des Bildbegriffs in der Geschichte der Philosophie*, hg. von Simone Neuber und Roman Veressov, München 2010, S. 139–151.

46 Diese kleine Abhandlung wurde von Herder schon in den frühen 70er Jahren, also im Zusammenhang der Sprachursprungsschrift, konzipiert.

47 Nämlich: Gustav Gerber: *Die Sprache als Kunst*, 2 Bde., Bromberg 1871.

heit und Lüge im außermoralischen Sinne⁴⁸ geführt haben. Genau diesen Zusammenhang benennt Schmidt:

Und auch so schon: was für Finessen sind nicht ebensowohl in die ›Metakritik‹ wie in die Unzahl seiner kleineren Abhandlungen eingeflossen! Etwa wenn er die Grenzen der menschlichen Erkenntnis auch durch die Grenzen der sprachlichen Möglichkeiten zu messen dringend empfiehlt – eine Stelle, auf der 100 Jahre später Nietzsche aufbaute, in ›Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne‹; Beide echte Vorläufer Wittgensteins.⁴⁹

Arno Schmidts hellwache Lektüre weist also genau auf den doppelten Punkt hin: auf Herders Sprachphilosophie, aber eben durch den Weiterverweis auf Nietzsche ebenfalls auf die Philosophie des Bildlichen. Damit wird hinreichend deutlich, dass es wiederum eine Konstellation des 18. Jahrhunderts ist, die einen wichtigen Baustein für die Poetik Schmidts liefert: Herders Sprachphilosophie und Bemerkungen Jean Pauls in der *Vorschule der Ästhetik* (vgl. dort §§ 49 und 50) verweisen auf einen Sprachbegriff, dessen immanente Archäologie genau auf den Bildbegriff abzielt, den Schmidt seiner Prosa, nämlich dem Schreiben in snapshots, zugrunde legt. Als Meta-Literatur betreiben seine Texte von vornherein eine so umfassende sprachliche Selbstreflexion, dass die Sprache in sich selbst auf ihr Anderes stößt und sich in sich selbst porös macht: in der Aufspaltung der Syntax, der Semantik, des Wortes – als Freisetzung der ikonischen Potentiale. Was Lyrik anstrebt, ist für die Prosa der archimedische Punkt ihrer Sprache: ineinander verschränkte Gegenwendung von Wort und Bild. Die in den früheren Texten Schmidts wiederkehrende Formel vom Üben der Bildkraft⁵⁰ verweist darauf, dass die Texte letztlich als Bildmosaiken zu denken sind, als Photoalben, wie es die *Berechnungen* formulieren.⁵¹ Die Texteinheiten sind Bildeinheiten. Schmidts immanente Sprachphilosophie ist so überraschend wie präzise sofort an dem Punkt, an dem eine reflexive Wendung der Sprache immanent ihr Anderes trifft: das Bild. Insofern ist es kein Zufall, dass Schmidts Gesamtwerk mit Szenarien animistischer Bildbeschwörungen endet. *Abend mit Goldrand* und *Julia, oder die Gemälde* lassen dem visuellen Bild textuelle

48 Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 2. Aufl., München 1988, Bd. V, S. 879.

49 Herder oder vom Primzahl=Menschen, BA II/2, S. 128.

50 Einige Stellen zum Begriff Bildkraft: I/4, S. 254f., I/4, S. 282f., I/4, S. 290, I/1, S. 214, I/1, S. 19, III/3, S. 223f., II/1, S. 137.

51 Vgl. *Berechnungen* I, BA III/3, S. 165.

Bilder entsteigen und rufen somit eine Sprachszene auf, die Bild und Text in die engsten Wendungen einschreibt. Prosa in dem hier skizzierten Sinne wäre dafür der angemessene Name. Und wiederum führt die historische Spur zurück ins 18. Jahrhundert, nämlich zu Herders Bildphilosophie und ihrer Adaptation durch Jean Paul und Goethe.